

# フランス・オペラの誕生 その三

内藤義博

## Abstract

Dans cet article, nous avons analysé deux caractéristiques de la tragédie lyrique de Lully. Le premier, c'est la différence des rôles joués par le récitatif et l'air en France. Dans la tragédie lyrique de Lully, le récitatif est une poésie mise en musique. Ce qui fait que le récitatif est au cœur de l'opéra français, alors que l'air est pour le divertissement. Le deuxième, c'est que la mesure iambique du vers français détermine une des caractéristiques du récitatif français. La langue française a une pulsation iambique à la différence de presque toutes les langues européennes : de ce fait, Lully a dû faire un nouveau récitatif. Pour l'analyse, nous nous sommes occupés de ses deux chefs-d'œuvre, *l'Alceste* et *l'Armide*.

**Keywords :** tragédie lyrique, Lully, opéra français, Alceste, Armide

## 音楽悲劇の創始

『ボモヌ』の初演から1年後の1672年3月13日にルイ14世はジャン＝バティスト・リュリに王立音楽アカデミーの特権を与える文書に署名をした。もともと音楽アカデミーの特権は1669年に12年の期限付きでピエール・ペランに与えられていたのだが、『ボモヌ』の興行で大赤字を作って投獄されたりしたこと、ペランのしてきたことが設立の意図に十分沿うものでなかったために、もっとふさわしい人としてリュリに与えられることになった<sup>1)</sup>。しかしこのことは国王が自主的にしたことではなく、リュリが密かに音楽劇の上演を独占しようとして画策した結果であった。リュリはアカデミーの特権を得たあとも、矢継ぎばやに国王から詔勅を引き出し、国内でこのアカデミー以外の劇団が、言い換えればリュリ以外の人間が、バイオリン2丁以上歌手2人以上の音楽劇を上演することができないようにして、オペラの上演権を独り占めすることになる。

こうした準備ができると、リュリはいよいよオペラ制作にとりかかった。彼は1672年11月15日に王立音楽アカデミー第1作として『愛の神とバッキュスの祝祭』を上演するが、これは上に記したように、リュリが上演権独占のための策謀にあまりにも多忙で、作曲の時間がなかったために、モリエールとの共作である『エリード姫』『ジョルジュ・ダンダン』『町人貴族』『豪華なる恋する男たち』からの寄せ集めで作ったものであった。そして翌年の1673年に詩人フィリップ・キノーと組んで上演した『カドミュスとエルミオーヌ』を皮切りに、毎年一作ずつ音

楽悲劇を初演することになる。1674年『アルセスト』、75年『テゼ』、76年『アティス』、77年『イジス』、78年『プシシェ』（詩人はトマ・コルネイユ）、79年『ベレロフォン』（詩人はトマ・コルネイユとフォントネル）、80年『プロゼルピーヌ』（詩人はキノー、以下同じ）、82年『ベルセ』、83年『ファエトン』、84年『アマデイス』、85年『ロラン』、86年『アルミード』という具合である（81年は、国王の意向により、音楽悲劇ではなくバレ『愛の神の勝利』が制作された）。

意外に思われるかもしれないが、どのオペラでも（音楽悲劇だけでなく、バレなども）主題を決めていたのはルイ14世であった。国王が主題を提案し、これを受けて、キノーが書いた詩を国王に朗読して承認をえたあとに、キノーが音楽を付けていた。国王がオペラ創作のあらゆる段階に関与していたという事実は『アルミード』まで例外なく続いた。オペラの初演はたいがい1月に行われていたから、リハーサルは前年の11月から始められた。リハーサルにはしばしば国王も立ち会うことがあり、一種の宮廷行事でもあった。リハーサルは公開で行なわれて、多くの宮廷人が見学に押しかけ、登場人物を国王やその取巻きの女性たちになぞらえて噂しあうこともよくあった。『イジス』ではジュピテルが国王で、ジュピテルから求愛されるニンフのイオが当時ルイ14世の愛人関係にあったリュドレ夫人で、それに激怒してイオに復讐をするジュノンがモンテспан夫人（ルイ14世の第一愛妾）だと噂された。これはモンテспан夫人の怒りをかい、キノーは台本作家をおろされてしまう。1678年と79年の作品の詩人がキノーでないのはこれが理由であるが、1680年の毒殺事件の摘発でモンテспан夫人にも嫌疑がかかり、宮廷から追放されると、キノーが返り咲くことになった。

リュリとキノーの音楽悲劇はプロローグと五幕で構成される。プロローグはルイ14世の栄光を主題するのが通例で、ルイ14世は「偉大な勝利者」とか世界を平定した「英雄」として称えられている。彼は、1670年代から80年代にかけて、フランドル戦争やオランダ戦争などを繰り返していた。それは領土拡張のためでもあり、また宮廷支配に対抗しそうな強力な武家貴族たちを戦場に赴かせて、そのエネルギーをそぐためでもあった。そしてプロテスタントという「悪魔ども」の国オランダに勝利することが国王としてもっとも輝かしい栄光だったわけである。そうした時代状況を反映して、プロローグでは、時の神がこれから出陣しようとしているルイ14世に栄光を約束するとか、悲劇の女神メルポメヌが王国の心配事をすべて取り除こうと腐心して、国王の気晴らしのためにアティスの物語をお目にかけようと申し出たり（『アティス』）、名声の女神ペーメーの宮殿に噂の神々と風聞の神々が世界のあちこちから戻ってきて、フランス国王が神に選ばれたから、その支配に従うものは幸せだと歌ったり、ネプチューンがフランス国王は海上での戦いにも勝利したと祝福したりするのである（『イジス』）。

では作品の検討に移ろう。内容的にはいずれも悲劇であるが、その出典はさまざまである。『カドミュスとエルミオヌ』はオウィディウスの『変身物語』を、『アルセスト』『テゼ』はギリシャの悲劇作家エウリピデスを、『アティス』『イジス』『ベレロフォン』『プロゼルピーヌ』『ベルセ』『ファエトン』はギリシャ神話を、『アマデイス』『ロラン』『アルミード』は中世ヨーロッパの騎士物語やタッソーの『解放されたエルサレム』を典拠としている。すべての音楽悲劇をここで取り上げる紙数はないから、CDで実際に聴けることを考慮して、初期の大作『アルセスト』とリュリ最後の音楽悲劇『アルミード』を取り上げることにする。

## 『アルセスト』

『アルセスト』は、同時期にラシーヌが書いた悲劇『イフィジェニー』と同じように、エウリピデスに典拠をもつ正真正銘の悲劇であり、これをオペラの主題に選んだということ自体が、リュリとキノーの意気込みの高さを示している。というのは、オペラ作品の主題に悲劇を選んだということは、これまで歌やダンスをもつ芝居の一般的な主題であったパストラルの世界との断絶を意味するからである。また、詩と音楽とダンスの混合による古代ギリシャ悲劇の復興をめざすという野心そのものも大きな挑戦であった。

『アルセスト』は初演前から大きな評判をよんでいただけに（先に記したように、リハーサルが公開で行なわれていたから、どんな内容のものか宮廷人ならだれでも知ることができた）、多くの批判も向けられた。とくに、リュリが王立音楽アカデミー以外での音楽劇の上演を不可能にするような詔勅をルイ14世からとりつけていたために、仕掛け芝居にダンスや音楽をつけることができなくなり、仕掛け芝居の作者たちや劇場関係者たちはみんなリュリにたいする怒りに燃えていたからである。こうした世論を背景に、キノーの敵たち、つまりラシーヌと古典主義演劇の理論家であったボワロー、そしてラシーヌの擁護者たち（モンテスパン夫人、ティアンジュ夫人、セヴィニエ夫人たち）が声高に『アルセスト』を批判した<sup>2)</sup>。

これにたいして、『アルセスト』を擁護するための論陣を張ったのはシャルル・ペローであった。ペローは「赤ずきん」「長靴をはいた猫」「眠れる森の美女」など、今日でも有名な物語を収録した『童話集』で知られる。彼は『アルセスト』にたいする批判をうけて、『オペラ批判、あるいは「アルセスト、別名アルシードの勝利」と題された悲劇の検討』という小冊子を出版した<sup>3)</sup>。ペローは、キノーの『アルセスト』とその出典となったエウリピデスの悲劇のあらすじを述べたあと、キノーがエウリピデスの悲劇から削除した部分と自分の悲劇のために新たに付け加えた部分を列挙したうえで、そのいずれもが作品の驚異をきわだたせたり、作品を同時代人の道理や感性に合致したものにするうえでいかに役立っているかを、一つ一つ説明している。ペローは、古代人の風俗とは異なる近代人の風俗にあわせるために必要な改編を行なったことで、キノーの優秀性を説明し、オペラは、アリストテレスやホラティウスなど古代の理論家たちの時代には存在しなかった、新しいジャンルだと強調した。

では、現在CDで聴くことができるフランス最古の音楽悲劇『アルセスト』に耳を傾けながら作品の特徴を見ていこう<sup>4)</sup>。まず「序曲」が始まる。フランス風序曲といわれるもので、重々しいテンポで始まり、軽快なテンポを経て、再び緩やかなテンポに戻る。フランス風序曲が緩・急・緩のテンポの組み合わせをもつのにたいして、イタリア風序曲は急・緩・急の形で構成されるが、これは、急速で生き生きした序曲によって、ざわざわした聴衆の関心をひきつけるためだとよく言われる。他方、リュリの音楽悲劇の場合には、国王が臨席している場での上演であるため、そのような手管を使う必要がなかった。それよりも悲劇の始まりを知らせる、あるいは悲劇を暗示する重厚なテンポの曲で入ることによって聞き手の心情を悲劇にふさわしい状態にもっていくほうがいいと考えられたのではないだろうか<sup>5)</sup>。

序曲が終わるとすぐにプロローグに入る。チュイルリー宮の遊歩道で、セーヌ川のニンフが英雄（ルイ14世）の帰りを待ちあぐんで嘆いていると、栄光の女神が現われ、英雄をここまで導いてきてあげようと約束する。セーヌ川のニンフがみんなを呼び集め、英雄の帰りを待ちな

がら、庭園を歌と踊りで飾る。栄光の女神とか戦の女神とかセーヌ川のニンフといった寓話的人物によるやりとりなので、ダンスをとまなう合唱の場面なら舞台を見るとそれなりに面白いかもしれないが、CDを聴いているだけの場合には、ほとんど面白味はない。しかも内容的にはルイ14世の栄光を称えることだけが目的であり、現代人には意味をなさないと言ってもいい。そしていよいよ悲劇の第一幕が始まる。

主要な登場人物は、テッサリア国王アドメートとその婚約者であるヨルコスの姫アルセスト、英雄のアルシード（ヘラクレス）、スキロス国王リコメードである。アルシードとリコメード王は婚礼に招待されているのだが、アルセストを横恋慕している。さらに副次的登場人物として、リコメード王の侍従であるストラトン、アルシードの侍従であるリュカス、アルセストの侍女であるセフィーズがいる。ストラトンとリュカスはともにセフィーズを愛しており、恋のライバルである。彼ら身分の低い者たちの恋愛が副主題となっている。

第一幕の舞台は、アドメートとアルセストの婚礼の場である。アルシードとリュカスが舞台に登場し、アルシードは、愛するアルセストが他の男と結婚するのを見るような不愉快な場にはいたくないと言いだす。祝い場から立去ったりしたら大騒ぎになるから最後まで残るようにと、侍従のリュカスがなだめる。（副次的主題。ストラトンが登場し、入れ違いに立ち去ろうとするリュカスに、自分に愛を約束してくれたセフィーズをリュカスが横恋慕していると非難する。そこにセフィーズが現れて、ストラトンへの愛を約束する。）

リコメード王が登場し、アルセストにたいする愛は友情に変わったと述べ、二人の婚儀を祝福するために船を用意したと、アルセストを船に招待する。アルセストとセフィーズが乗り込んだあとにアルシードとアドメート王が乗ろうとすると、橋が落とされ、彼らは海に落ちる。リコメード王は追ってきたら殺すとアドメート王を威嚇する。

第二幕は戦闘シーンが中心となる。アルセストを拉致したリコメード王が登場し、彼女をアドメート王には返さないといい捨てて、町に入る。そこをアルシードとアドメート王が攻撃する。リコメード王は殺される。しかし、アドメート王も瀕死の重傷を負って運ばれてくる。彼はアルセストが助かったことを知ると喜ぶが、死が間近の状態にある。そこにアポロンが登場し、彼のために命を投げ出す者を見つけることができれば、死を免れることができると告げる。

第三幕では、アドメート王のために犠牲になってくれる者がいないのを見て、アルセストは自分が犠牲になる決心をして立去る。その後、急速に回復したアドメート王はアルセストとともに回復を祝おうとするが、神殿にアルセストが祭られているのを見て、自分のために犠牲になったのは、アルセストであったことを知る。アルシードがアルセストをくれるなら、地獄から取り戻してくると申し出る。アドメート王はしばらく逡巡するが、二度と彼女を見られないよりは、他人の手のなかにある彼女を見るほうがいいと考えて、同意する。

第四幕の場面は、冥界の王プリュトンが支配する地獄である。冥界についてのアルシードはプリュトンに、愛に導かれてアルセストを連れ戻しに来たのであって、お前を討ち滅ぼしに来たのではないと説明する。プリュトンはアルセストを返すことに同意し、二人を車にのせ地上へ送り返す。

第五幕は、アルシードを祝福するための凱旋門が舞台に置かれている。アルシードがアルセストを連れて登場する。（副次的主題。ストラトンも解放され、セフィーズに自分かリュカスを

夫として選ぶように求めるが、セフィーズはつねに誰かを愛していたいから、結婚はしないと拒否する。)

アルセストがアドメート王を気にしていることに気づいたアルシードは、二人が愛し合っていることを知り、独裁者を退治したあとで自分が独裁者になるべきではないと考え、アルセストをアドメート王に返す。アポロンがミューズたちと下りてきて、アドメート王の結婚とアルシードの勝利を祝って、幕が下る。

どの幕も最後には、歌とダンスによるディヴェルティスマンがおかれていて、これは実際に見ることができれば、その壮麗さには目を見張るものがあったと思われる。また物語も単調でなく、観客を飽きさせない物語展開になっている。第一幕は婚礼の祝宴ムードで始まりながら、リコメード王によるアルセストの誘拐という思いがけない展開になる。第二幕では、アルセスト争奪のためにリコメード王軍とアドメート王軍のあいだで戦闘が行なわれるが、こうした戦闘シーンとか殺戮のシーンは通常の悲劇では舞台にのせないで、舞台裏で効果音だけを聞かせたり、それを目撃した者による報告という形で言葉として提示するというのが普通だったので、『アルセスト』での戦闘シーンは観客を視覚的に楽しませたにちがいない。第三幕はアルセストがアドメート王のために犠牲になり、それをアドメート王が快癒の喜びのなかで知るというように、喜びと悲しみの振幅がはげしい幕になっている。第四幕は、冒頭に冥界への川渡し舟守カロンと亡霊たちの滑稽な場面があり、つづいて冥界の王プリュトンの豪華な地獄の宮殿での場面が続くなど、それ自体でもまことに興味深いものがある。そして第五幕ではアルシードがアルセストを連れ帰って「めでたしめでたし」で終わるのではなく、アルシードが自分の欲望にうちかかって、愛する者どうしを幸福にしてやるという英雄的行為を称えることで、ひとひねりある展開で終わることになっている。筋の点でもう一つ付け加えると、アルセストを中心として、アドメート王、リコメード王、アルシードの三者がからむ恋愛と自分の欲望に勝利して真の英雄となったアルシードという主題に、身分の低い者たちの「低レベルの」恋愛としてセフィーズを中心としたストラトンとリュカスの話が組み合わせられている。これは話を複雑にするというよりも、ペローが正しくも指摘したように<sup>6)</sup>、身分の低い者たちの恋愛のありようを対置することで、アルセストやアルシードの自己犠牲的な愛の主題をいっそう浮き彫りにすることになっていると言える。器楽合奏と歌、舞台装飾と衣装、そして観客をひきつけてやまない物語展開、これらが一緒になって、『アルセスト』はまさに総合芸術といっているような出来上がりになっていたであろう。

オペラがオペラとなるには、全編が歌われなければならない。オペラをオペラにするのはレシタティブであるが、これはどうなっていたのだろうか？ 19世紀以降のオペラ、あるいは18世紀のイタリア・オペラに慣れた私たちの耳には、なんだか期待はずれの音楽が聞こえてくる。その印象を一言でいえば、かったるいというか、メリハリがないというか、とにかく同じ調子がただらだと続くという印象である。いったいこれはどうなっているのだろうか？ じつは、リュリとキノーがめざしたオペラは、音楽悲劇つまり音楽つきの悲劇であった。彼らがモデルにしたものの一つにラシーヌやコルネイユの古典主義悲劇があった。その結果、イタリア・オペラをものさしにしたのではまったく理解できないような、フランス独自の音楽悲劇がもつ二つの特徴が生じたのである。



その第一が、レシタティブ（イタリア・オペラのレチタティーヴォ）とエール（アリア）の役割の違いということである。ラシーヌの古典主義悲劇はアレクサンドラン（十二音節詩）で書かれ、音楽もダンスもなく、詩だけで登場人物たちの情念の動きを鮮やかに描き出していた。リュリとキノーは詩に音楽をつけることで、さらに詩の力をもっと目立たせようと考えた。そこで高貴な登場人物には詩に単純な伴奏をつけたレシタティブで語らせ（＝歌わせ）、エールやダンスは幕の最後でにぎやかに「気晴らし」（ディヴェルティスマンの意味）をするために使うという、音楽の使い分けのシステムができあがった。他方、イタリア・オペラでもレチタティーヴォとアリアがはっきりと分かれているが、その使い分けのシステムはまったく異なっている。話し言葉に近いレチタティーヴォは物語進行のためにあるにすぎず、それ自体には聞かせどころのないところがなく、アリアのほうは主人公の真摯な心情を吐露するためである。アリアでは物語の進行が止められ、歌手（とりわけカストラート）がここぞとばかりに美声を聴かせ、その超絶技巧で有無を言わずに聴衆の耳と心を魅了する。その結果、18世紀初めにヴィヴァルディが活躍していたころになると、作品のあらすじは誰もが知っているものなので、人びとはカストラートの美声を聴くことだけを楽しみにして、レチタティーヴォのあいだおしゃべりやトランプや食事をしたりして、レチタティーヴォを聞いているものが誰もいないと言われるような悪弊も生じるようになったのである<sup>7)</sup>。

フランスの音楽悲劇では、悲劇の主要な登場人物たちは国王や王子や王妃、つまり高貴な人物たちなので、悲劇のアレクサンドランの朗誦に近いレシタティブを歌う。ある幕で、情念のぶつかり合いが極度に高まり、主人公の男女が別れ別れになるとか、恋する女性はその絶望を表現するとか、嫉妬の苦しみに囚われてもだえ苦しむといった場面、いわゆるクライマックスと呼ばれるような場面になっても、イタリア・オペラのようにそれまでと調子がまったく変わってしまうということはない。多少は持続音が多くなり、歌詞の繰り返しが生じる程度である。イタリア・オペラならアリアになるところであるが、これをアリア（フランス語のエール）と呼ぶと誤解が生じるので、フィリップ・ボーサンに倣って、アリオソと呼んだほうがいいだろう。クライマックスになっても、歌の調子ががらっと変わって、歌の調子に断絶が生じることはないし、またあってはならない。その結果、フランス・オペラでは一体どこからどこまでがレシタティブで、いつエールになったのか掴みどころがないとか（じつはレシタティブがエールになることはない）、フランス・オペラは平板だという見方が一般的になったのである。これはリュリの時代から18世紀にいたるまで、イタリア・オペラを知っているヨーロッパ人の多くがもっていた感想であった<sup>8)</sup>。イタリア・オペラのアリアにあたるような、旋律的で、情感豊かに歌われる楽曲としてのエールは、幕の途中で歌われることはほとんどなく、幕の最後におかれるディヴェルティスマンのなかでダンスとともに歌われる、愛とか人生とかについての教訓を主題にしたものがほとんどである。しかもこれを歌うのは主要な登場人物ではなくて、主題とまったく関係ない人物たちである。このディヴェルティスマンのエールは純粋な器楽音楽に歌詞をつけたものである。このように、フランス・オペラとイタリア・オペラでは、レシタティブとレチタティーヴォ、エールとアリアが、まったく異なった役割をもっていることに注意しなければならない。

音楽悲劇の第二の特徴は、レシタティブにある。レシタティブはラシーヌなどの古典主義悲

劇の朗唱をモデルとしてつくられた<sup>9)</sup>。ラシーヌに限ったことではないが、フランス語の芝居の多くはアレクサンドランと呼ばれる定型詩で書かれていた。一詩行ごとの音節の数が十二で終わり、なおかつどの詩行も最後の音節が一定のパターンで韻を踏むという規則があった。さらに半詩行といって第六音節で句切りがあり、この句切りと詩行末の音節には男性音節と呼ばれる長音節がくるように作られていたから、朗唱するときには、この二箇所の音節が若干引き伸ばして読まれた。通常フランス語の音節そのものには長音節と短音節の区別は決まっていないが、アクセントが置かれると相対的に長くなるという特徴がある。とりわけ韻文では意味のかたまりの最後にアクセントが置かれることで、音節の長さからみると短・短・長の繰り返しになることが多く、フランス語のアレクサンドランを朗唱すると、次のようなリズムになる。

Vivez, Seigneur, vivez, pour le bonheur du monde,

ヴィヴェ、セニユール、ヴィヴェ | プル ル ボヌール デュモーンド

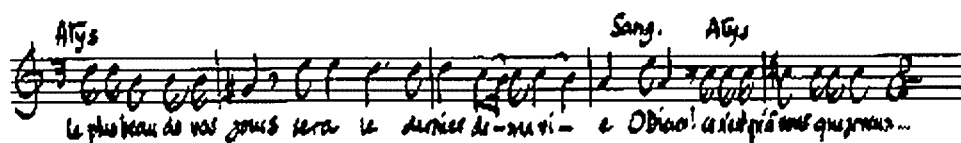
短・長 短・長 短・長 | 短・短・短・長 短・長・短

死なずに生きてくださいませ、全世界の幸福のために、

『ミトリダート』第五幕第五場

行末が短音節になっているのは無音のeで終わっているためで、一つ前の音節が長くなる。短・短・長の組み合わせが繰り返されていることによって、一定のリズムが形成されてくるのが、アレクサンドランの特徴の一つである。こうした短・短・長という音節の組み合わせはイアンビックまたはアナペスティックと呼ばれる韻律法の特徴で、ヨーロッパの諸言語では長・短・短という組み合わせのダクティリックな韻律法が多いことから、こうした特徴をもつ言語は特異だと言われている。リュリがフランス・オペラを創始するにあたってぜひとも乗り越えなければならない壁が、このフランス語固有の韻律法をどのようにして音楽に乗せ、レシタティブを作り出すかということであった。

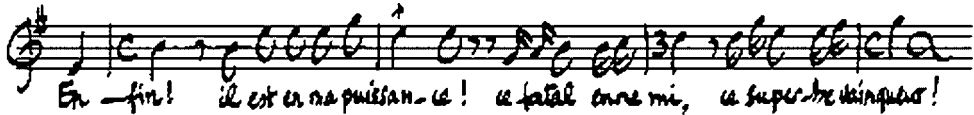
普通、音楽では、何拍子でも、一拍目が強拍になる。強拍はたんに強弱アクセントのうちの強いアクセントがくるだけでなく、心もち音も長く感じられる。ということはフランス語の詩に音楽をつける場合、強拍である一拍目には単語の頭も詩行の冒頭ももってくるわけにはいかない。強拍の一拍目におくべきは、フランス語詩の各音節のうち、アクセントがおかれて長音節になる単語の語末の音節か半詩行の句切りか詩行の最終音節ということになる。レシタティブを楽譜でみると、一拍目から詩が始まることはなく、一拍目には句切りや詩行の最終音節がくる。



< 譜例 1 > (Philippe Beussant, *op.cit.*, p.576 から)

さらに、フランス語の母音には無音のeと呼ばれるものがあり、この母音をもつ音節はまこ

とに音価が短く、この音節が連続するような場合には、音の動きが速くなる。この音節以外の音節が続く場合には、音の動きが遅くなる。また上で説明したように、レシタティブは情念を吐露する場合があるので、そのような場合には内容しだいで音の動きが速くなったり遅くなったりする。つまりレシタティブのモデルである朗唱そのものが、その内容を的確に表現するために、さまざまな拘束をうけていて、その結果として速度を速める、遅くする、中断する、沈黙する、声の調子を高くする、低くするというような音楽的な要素をもっていた。これができるだけ正確に表現しようとして、リュリはレシタティブの拍子記号を頻繁に変えている。イタリア・オペラではレシタティーヴォは最初から最後まで四分の四拍子で進むということを考えるなら、ここにもフランス・オペラのレシタティブの大きな特異性の一つがある。このような特徴が確立することで、フランス・オペラは音楽悲劇という独自の形式をもつことになった<sup>10)</sup>。



<譜例2>後述する『アルミード』の有名なレシタティブであるが、4/4拍子→3拍子→4/4拍子と変化している。Philippe Beausant, *op.cit.*, p.700から)

『アルセスト』は1674年1月19日にヴェルサイユで初演されたあと、4月10日にはパリの王立音楽アカデミー（パレ・ロワイヤル）でパリ市民に向けて公開され、大成功を収めた。また6月4日にはヴェルサイユ宮殿の大理石の中庭でルイ14世を前に上演された。『アルセスト』のあと、リュリとキノーは勢いによって一年に一作ずつ音楽悲劇を創作しつづける。そして二人の最後の音楽悲劇が1686年上演の『アルミード』である。

### 『アルミード』

『アルミード』は、イタリア・ルネッサンス期最大の叙事詩人タッソー（1544年—1595年）の『解放されたエルサレム』の一挿話を題材としたものである。ルイ14世は『アマデイス』『ロラン』『アルミード』で騎士物語を主題とするオペラを要求した。これは1680年代になって、ルイ14世の好みも、均整と調和を主要な調子とする古典主義からバロック的なものに回帰するようになったことと関係があると言われている<sup>11)</sup>。かつてルイ14世は親政を始めてまもない1664年、『魔法の島の悦楽』と題された大掛かりな祝祭行事を主催したことがある。その主題はイタリア・ルネッサンスの詩人アリオストの叙事詩『狂乱したオルランド』を典拠にしたもので、魔女アルシーヌの魔法にかけられ、魔法の島に幽閉された騎士ロジェとその仲間たちがさまざまな悦楽に興じたのを再現するかのように、ルイ14世と貴族たちはさまざまな祝祭行事を通して夢のような数日を過ごしたのであった<sup>12)</sup>。オペラ『アルミード』は、これとまったく同じ主題によるものである。

それではさっそくCDを聴いてみよう<sup>13)</sup>。フランス風序曲のあとのプロローグでは、栄光の女神と叡智の女神が登場し、平和な時代にも戦争の時代にもルイ14世は世界の支配者として世界



の運命を統括していると称える。さすがにリュリのレシタティブもこの時期になると旋律豊かなものになっており、アリアに近い動きをもっているが、だからといってイタリア・オペラやモーツァルトなどのオペラにくらべたら、二人のレシタティブはあくまでもレシタティブであり、アリオソと呼ぶべきだろう。伴奏は通奏低音だけで、たまにリズムを取るような形でクラブサン（チェンバロ）が和音を刻む程度である。このアリアに近いレシタティブ（アリオソ）は、すぐに合唱と唱和することではっきりとしたエールになり、そのままバレに移行していく。合唱曲もリュリとキノー最後のオペラあたりになるとじつに洗練されたものになっている。ここで歌われる「歌いましょう、彼の支配の甘美さを歌いましょう／歌いましょう、彼の栄光に満ちた戦功を歌いましょう」という合唱曲は、ヘンデルの『メサイア』を思わせるほど崇高な雰囲気をかもしだす優れた曲といていい。レシタティブ（アリオソ）→エール→バレによるアントレ（メヌエットまたはガヴョットのバレ）で完結するサイクルが二回繰り返される。叡智の女神が自分の欲望に打ち勝ったルノーの物語の上演に招待されていることを知らせ、本編へとつないでいく。そして序曲が繰り返されたあと、本編が始まる。

主要な登場人物は、女魔術師のアルミード、彼女の敵であるゴドフロワ陣営の騎士たちのなかでもっとも名高い最強の騎士であるルノー、ダマスの王で魔術師のイドラオ（アルミードの叔父）、ルノーの救出に来る騎士ユバルトとデンマークの騎士である。

第一幕の舞台はアルミードたちの凱旋門がある大きな広場である。リトルネッロ（導入部の器楽合奏）のあと、軽快なリズムのエールで、アルミードの侍女のフェニスとシドニーが、連戦連勝にみんなが沸き返るなかで、どうしてアルミード一人が陰気な悲しみに浸っているのかと尋ねる。アルミードは、ルノーに打ち負かされてしまうという地獄の予言があるから、ルノーを捕えるまでは本当の勝利ではない、とレシタティブで答える。このレシタティブは、宿敵ルノーにたいする激しい敵愾心を表すと同時に、ルノーが強い魅力で彼女をひきつけてもいるということをもそれとなく認める点で、後述するあの有名なアルミードのモノローグに、内容面だけでなく、音楽的にも似ている。伏線になっていると考えていいだろう。アルミードの力に比べたらルノーなどたいしたことはないと慰める二人の侍女に、アルミードは、忌まわしいルノーの鉄鎖にかかって、彼の足下に倒される自分の夢に心を乱されているのだと打ち明ける。この箇所は、普通のレシタティブで始まり、リトルネッロをはさんでエールに移行しているが、フランスのエールがイタリアのアリアとはいかに違うものかをよく示す好例とも言える。このリトルネッロはじつによくできているので、イタリア・オペラに慣れた私たちはこのあと抒情的な旋律にのって、アルミードがちぢに乱れる心のなかを告白するのかと期待してしまうが、これがまったくの期待はずれで、ただ喉をからして喚いているだけにしか聞こえない。フランス・オペラでは感極まってもけっして旋律的になることはない。現代人のセンスからみて旋律的で、耳に心地よい曲は、ディヴェルティスマンのエールくらいである。

叔父のイドラオが登場して、老いさき永くない自分の唯一の望みは、アルミードが夫を決めて王国の安泰を示してくれることだと言うと、アルミードは婚礼というものへの不快感を表し、自由でいたいと主張する。もしどうしても婚約しなければならないなら、ルノーに打ち勝ったものこそ自分の夫に相応しいと自分の考えをもらす。この場面はアレクサンドラン（十二音節）とオクトシラブ（八音節）のレシタティブでやりとりが進行する。

次に一同がアルミードの美しさと強さを称える場面がくるが、これは、エール→合唱→バレという、典型的なディヴェルティスマンの構成をもっている。普通なら、幕の最後におかれるところだが、第一幕は、捕虜の監視役であるアロントがルノーに捕虜をみんな奪われたと報告しにやってくるという急展開の場面で終わるために、ディヴェルティスマンをその前にもってきたと考えられる。傷ついたアロントが報告する場面も風雲急を告げるものであってみれば、イタリア・オペラなら、急変を予告するようなりトルネッロがあって、激しく揺れ動く伴奏とともにアロントのエールがくるところだろうが、まったく落ち着いたものである。このあとで急に調子が変わり、速いテンポの曲で、激怒したアルミードとイドラオが合唱とともに、ルノーを死ぬまで追い詰めてやろうと歌うが、取ってつけたような印象が否めない。

第二幕の冒頭は、ルノーによって解放された騎士のアルテミドールとルノーのやりとりで始まる。アルテミドールはぜひお供をしたいと申し出るが、ルノーは断る。栄光を求めて、自分の力を必要としてくれる正義と無垢の地に行くというルノーに、アルテミドールは、アルミードにだけは用心しなさいと助言する。自分は愛には関心がないから大丈夫だ、とルノーは答える。この場面も、アレクサンドランとオクトシラブのレシタティブで進行する。

突然、恐ろしい前奏曲が始まって、アルミードとイドラオの登場を予告する。二人が地獄の精霊や悪魔たちを呼び出し、魅力的な景色に姿を変えてルノーを籠絡せよと命じる。ここでアルミードとイドラオが歌う「憎悪と激怒の精霊たちよ」という二重唱は小気味よいテンポの歌で、地獄への呼びかけをうまく表現している。そこへ、なにも知らないルノーがやって来るが、アルミードはあの獲物は自分のものだから誰も手を出さずと言って、身を隠す。

フルート中心のゆったりとした心地よい音楽が聞こえてくる。ルノーは、心地よい川岸に魅了され、木陰で眠り込んでしまう。ニンフや羊飼いに姿を変えた悪魔たちがルノーを取り囲み、花飾りでがんじがらめにしてしまう。この場面は一貫して低音楽器のゆるやかでたゆたうような音楽で、ルノーを眠りに誘う雰囲気を作られている。

恐ろしい前奏曲が変わるとともに、アルミードが毒針を手にもって現われる。レシタティブで歌われる、有名なアルミードのモノローグである。アルミードは毒針でルノーを一気に殺そうとするが、彼への愛が妨げとなって殺せない。ルノーを殺すことができないアルミードは、魔術をかけてルノーがアルミードを愛するようになっておいてから、ルノーを憎悪してやろうと歌う。ついに宿敵である（と同時に恋焦がれてきた）ルノーをとらえた瞬間の勝ち誇った気持ち、そして早く殺してやろうという逸る気持ちが、詩行末に向かって上行し、詩行末にアクセントが置かれる旋律（そしてフランス・オペラ固有のトリル）でうまく表現されている。ところがアルミードの心に突然迷いが生じ、「なんとこの混乱が私を捕えるのか」で一本調子の弱々しい旋律に変わる。そして意を決して「刺そう」からは「やっぴまおう...震えるわ!復讐をしよう...ため息が出る」というように、自分を奮い立たせる言葉と逡巡の言葉が繰り返され、それに合わせて音楽も、強くて高い音と弱くて低い音のあいだを揺れ動き、最後の「ため息が出る」で主和音に落ちつく。そのあとはルノーを生かすための口実探しになり、音楽の調子も甘美になる。そして最後はルノーを早く安全な場所に隠さなければならないという逸る気持ちにあわせた速いテンポの曲で、悪魔に西風になって自分たちを連れ去るようにと呼びかける。モーツァルトのオペラに見られるような旋律的で抒情的な歌をこのモノローグに期待しないで、

つまりオペラというものにたいする先入観を捨ててこの曲に耳を傾ければ、まことによくできた曲だという感想を大方の人がもつにちがいない。アルミードの歌詞が表す心理を丁寧になぞっているという意味では、けっして否定的な評価ばかりに甘んじるものではない。とはいえ後世の人がその感性のままにこのモノローグを聴けば、古臭いと感じるのは当然であろう。このモノローグをめぐって百年後にルソーとラモーのあいだで有名な論争が起こることになる<sup>10</sup>。

第三幕の舞台は砂漠となる。アルミードはルノーを殺すことができず、人気のない砂漠まで連れ去ってきた。アルミードは、多くの男たちから求愛されても恋することがなかったのに、よりによって宿敵のルノーを愛してしまった自分の気持ちを嘆く。女主人のあまりの変わりように侍女のシドニーとフェニースが心配の声をあげると、アルミードは、気を緩めているときに愛の神に不意を襲われて、ルノーを愛するようになったこと、あらゆる技を使って自分の心をルノーから引き離そうと試みたが無駄だったことを打ち明ける。ルノーはなんの技も使わず、なんの苦勞もせず、自分を魅惑したのに、自分がルノーを虜にできたのは魔力を使ったおかげであって、「こんなの、役に立たない勝利、偽りの宝だわ」と自分の無力を嘆く。この三人のやりとりは、最初から最後までエールを聞いているような感じがするが、レシタティブとエールを自由に行ったり来たりしている。音楽的にはほとんど区別のつかないレシタティブとエールを区別する方法の一つは、歌詞が繰り返されるかどうかにある。歌詞が繰り返される場合はエールで、そうでなければレシタティブである。

アルミードは憎悪の女神に助けを求める。この呼びかけの歌は、第二幕のモノローグと同じように管弦楽伴奏つきのレシタティブになっている。勇壮で恐ろしげな前奏曲とともに憎悪の女神が手下の女神たちを連れて地獄から出てくる。憎悪の女神がアルミードの願いを聞き届け、従者たちと合唱で彼女の心から愛を追い出そうとして歌い始めると、アルミードは突然それをさえぎって、止めてくれと言いつつ。自分の仕事を中断された憎悪の女神は激怒して、永遠に愛の苦しみに身をゆだねていると捨て台詞を投げつけて、地獄に戻ってしまう。内容が内容だし、憎悪と情愛にゆれる女魔術師と憎悪の女神のあいだのやりとりなので、低音楽器がフォルティッシモで重厚で激烈な響きを聞かせるレシタティブがじつに効果的にできている。

第四幕の冒頭は、ルノー救出のためにやってきた騎士ユバルドとデンマークの騎士の登場を表現するために、馬の速歩を表す軽快なリズムの前奏曲から始まり、そのまま二人がエールで、そこかしこに深淵が口を開いて蒸気を噴出していると歌う。蒸気とともに、怪物や獐猛な獣たちが出てくるが、ユバルドがもってきた金の杖を見せると、みんな退散してしまう。すると砂漠が消えて、快適な田園に変わって、ルノーが幽閉されている宮殿が姿を現す。

デンマークの騎士の最愛の女性であるリュサンドの姿に化けた悪魔が、タンバリンを鳴らしながら、軽快なダンス曲ののって現われ、楽しげなダンスと合唱でデンマークの騎士を誘惑する。危うく、その誘惑に負けてしまいそうになったところで、ユバルドが金の杖をリュサンドに触れると、たちまち消えてしまう。

次は、ユバルドが愛するイタリア人女性のメリースに化けた悪魔が現われ、ユバルドを誘惑する。ユバルドとメリースが突然の再会を驚きながら歌う二重唱も、別離の悲しみを歌うエールも、まことに甘美で切ない旋律をもっていて、聴く者の心を打つ曲になっている。この場合も、危うく誘惑に負けそうになったところで、デンマークの騎士がユバルドから金の杖を奪い

取り、メリースに触れて、消えさせる。二人は、愛の幻想から身を守って、ルノーが幽閉されている宮殿をめざす。

第五幕の舞台はアルミードの魔法の宮殿である。ルノーは武具を捨てて、花飾りを身にまわって、アルミードと愛の暮らしにふけている。ゆるやかで甘美な器楽伴奏にのって、アルミードへの愛にどっぷり浸っているルノーと、それが魔術によるまがいものの愛でしかないことを知っているアルミードの、それぞれのおかれた状況を適確に提示するレシタティブが歌われる。これも感極まると、「ああ！もしあなたがどうしても／私からあなたの心を奪わなければならない時には／私の命も奪ってください」という二重唱は情感豊かなアリオソで歌われる。

アルミードが用事で地獄に出かけてしまうと、ルノーの気晴らしをしようと喜びの神々や幸福な恋人たちが踊ったり歌ったりするが、ルノーは彼らを遠ざけてしまう。

誰もいない隙を見計らって、ユバルドとデンマークの騎士がルノーのところへ行き、ユバルドがダイヤモンドの盾をルノーに見せると、その輝きによってルノーにかけられていた魔法が解ける。我に返ったルノーは怠惰にふける自分の姿を恥じて、自分を飾っていた花飾りや装飾物を投げ捨て、ダイヤモンドの盾と剣をとる。この場面は、クラブサンが和音をときおり鳴らすだけの、単純レシタティブによって、たんたんと進行していく。

三人が魔法の宮殿を立去ろうとしたとき、アルミードが戻ってきて、ルノーに行かないでくれと懇願する。ルノーはアルミードを愛しているが、義務のために行かなければならないと答える。アルミードはせめて自分を捕虜として連れて行ってくれと懇願したあと、気絶してしまう。この箇所もフランス・オペラの特徴を示す興味深い好例と言える。愛し合いながらも引き裂かれる主人公たちの悲しみの心情をせつせつと歌う場面なのだが、たんたんとした単純レシタティブで進行するからだ。どう考えても、リュリは、この箇所では音楽ではなくて、キノーの書いた詩によって、観客の心をとらえようと考えていたとしか思えない。そのために歌詞を聞こえにくくするような大仰な伴奏は極力控えて、クラブサンと低音弦楽器による伴奏だけでレシタティブを作っている。

アルミードが気絶しているあいだに、ルノーはユバルドとデンマークの騎士に引きずられるようにして立去る。一人残されたアルミードは意識を取り戻すと、管弦楽伴奏つきレシタティブで、すべてが終わったあとに残された者の悲哀を穏やかに歌ったあと、最後の力を振り絞るようにして、魔法の宮殿を破壊させて、車に乗って飛び去る。

『アルミード』は1686年2月15日にパリのオペラ座（王立音楽アカデミー）で初演され、大成功を収めた。その後も、1696年、97年、1703年、13年、14年、24年、46年、47年、61年、64年に再演されている。この再演の回数からも、いかに人気があったかをうかがいすることができる。『アルミード』のあと、キノーは隠退し、翌年にはリュリも指揮棒を足の甲に突き刺すという事故がもとで亡くなる。そのため、『アルミード』は期せずして、リュリとキノーの最後の作品となってしまうのである。

### 舞台芸術の総合としての音楽悲劇

二人が確立した音楽悲劇はそれ以前の舞台芸術のさまざまな伝統を総合してできあがってい



る。バレ・ド・クールの伝統はディヴェルティスマンとして、歌とバレによって優雅で祝祭的な雰囲気を作り出すのに用いられた。コメディ＝バレの伝統は幕の最後にディヴェルティスマンをおくという構成の仕方として残った。仕掛け芝居の伝統である宙吊りを使った空中浮遊とかスライド式幕張を使った瞬時の場面転換などは神々の登場やペルセの空中浮遊で使われたり、宮殿の瞬時の崩壊や魔術による場面転換に使われた。そして古典主義悲劇の伝統は音楽的朗唱をモデルとしてフランス・オペラ独特のレシタティブをつくりあげるのに影響を与えた。こうして登場人物の朗唱に忠実であろうとしてできあがったフランス固有のレシタティブ、すなわち単純レシタティブとアリオーソ（エール）のあいだを揺れ動くレシタティブを中心にして、合唱、バレ、仕掛け、舞台装置という多面的な要素をもった音楽悲劇が確立されることになった。これとちょうど同じころのイタリアでは、フランスが進みつつあったのとはまったく異なった道を進み、レシタティーヴォとダ・カーポ・アリアという二つの表現様式を並べていくオペラ・セリアの形式が確立され、ヨーロッパ全体を席捲していくことになる。フランスではリュリがつくった王立音楽アカデミーという独占体制が続いたこともあって、リュリとキノーが確立した音楽悲劇は、当時の学問芸術の分野で古代ギリシャ・ローマが古典として圧倒的な影響力をもっていたのと同じように、音楽劇の古典として君臨することになる。そしてその影響力はおおよそ百年後にグルックが改革オペラをもって登場するまで続くことになる。

## 注

- 1) 『ボモヌ』は146回も上演されるという、モリエールのもっとも人気のあった作品さえも凌駕する人気を得たが、興行の管理をスルデアック侯爵とシャブロンに委ねたために、この二人の管理者がなした悪行の後始末をしなければならなくなった。そのため彼はコンシエルジュリに幽閉されることになるが、幽閉中にこの二人の管理者に興行収入を着服されてしまう。またペランは逮捕の前夜、オルレアン公で音楽長官のサブリエールに特権を売却しただけでなく、売ったはずの特権をラ・パロワールほかの二人にも売ったりしたのである。ルイ14世が署名した允許状全文は、Phillipe Beausant, *Lully ou le musicien du soleil*, 1992, pp.457-461を見よ。
- 2) 有名なものとしては、ラシーヌの『イフィジェニー』序文における批判がある。
- 3) Charles Perrault, « Critique de l'opéra ou examen de la tragédie intitulée *Alceste ou le triomphe d'Alcide* », Paris, Louis Billaine, 1674, *Textes sur Lully et l'opéra français*, Minkoff, Genève, 1987.
- 4) Jean-Baptiste Lully, *Alceste ou le triomphe d'Alcide*, Tragédie lyrique en cinq actes et un prologue de Philippe Quinault, direction: Jean-Claude Malgoire, orchestre: La Grande Écurie et la Chambre de Roy, chœur: Ensemble vocal Sagittarius, ASTRÉE E 8527, 1994.
- 5) ルソーの『音楽辞典』の《序曲》によると、リュリが確立した、グラーヴ/ゲ/グラーヴで構成されるフランス風序曲がヨーロッパ全体を席捲していたことがあり、リュリの序曲とオペラ本体には有機的関係があって、その型を変えると全体の調和がこわれてしまうという主張があることを紹介し、「ばかげた考え」と否定的な評価を与えている。彼によると、イタリア風序曲のほうがオペラの始まりへの関心をひきつける上で優れているということになる。Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Le Dictionnaire de musique*, « Ouverture », *Œuvres complètes de J.-J. Rousseau*, t.V, Gallimard, 1995, p.966-967.
- 6) Charles Perrault, *op.cit.*, pp.46-50.
- 7) ベネデット・マルチェッロ『当世流行劇場18世紀ヴェネツィア、絢爛たるバロック・オペラ制作のてんやわんやの舞台裏』小田切慎平・小野里香織訳、未來社、2002年)
- 8) 両者の比較は18世紀冒頭に行われたラグネとルセール・ド・ラ・ヴィエヴィルとの論争からすでに



行われている。とくによく知られたものとしては、1753年の『「オンファル」に関するグリム氏の手紙』におけるグリムによるフランス・オペラ批判とルソーの『フランス音楽に関する手紙』における批判、およびそれに続くルソーとラモーの論争があるが、その直前の1751年にドイツの音楽家テレマンとグラウンが手紙で似たような議論をしている。テレマンとグラウンの手紙については、Graun et Telemann, « Le récitatif français en question », une discussion de Graun et de Telemann à propos de *Castor et Pollux*, présentée par Joël-Marie Fauquet, *L'Avant-Scène Opéra*, No.209, pp.108-114 を見よ)

- 9) フランス・オペラにおけるレシタティブが古典主義悲劇の朗唱をモデルとしているという点については、要点をよくおさえたものとして、Philippe Beaussant, « Enracinement traditionnel et caractéristiques de l'art de Rameau », *L'Avant-Scène Opéra*, No.46, pp.17-22がある。しかし近年ではそれを否定する研究もある。Cf. Manuel Couvreur, « Le récitatif lullyste et le modèle de la Comédie-Française », *Revue Cahiers d'Histoire Culturelle*, No.6, 1999, pp.33-45.
- 10) リュリのレシタティブを現代において再演する際にどういうところに注意を向けるべきかという問題設定から、リュリのレシタティブにおける詩と言語の問題を扱ったものとして、M. Seares, « Aspects of Performance Practice in the Recitatives of Jean-Baptiste Lully », *Studies in Music*, 8, 1974, pp.8-16がある。
- 11) Cf. Philippe Beaussant (1992), *op.cit.*, p.658-9.
- 12) この祝祭については、Du Crest, Sabine, *Des fêtes à Versailles : les divertissements de Louis XIV*, Aux Amateurs de livres, Paris, 1990, pp.4-21が詳しい。
- 13) Jean-Baptiste Lully, *Armide*, Tragédie lyrique en cinq actes et un prologue de Philippe Quinault, direction: Philippe Herreweghe, chœur et orchestre: Le Collègeium vocale et La Chapelle royale, Harmonia Mundi France, HMC 901456.57, 1993.
- 14) ルソーとラモーともに、このモノローグをフランス・オペラのレシタティブの典型とみなす点では共通している。ラモーはこれをフランス・オペラのレシタティブのあるべき姿から擁護し、ルソーはイタリア・オペラのレシタティブのあるべき姿から批判している。この論争に関しては以下のものを参照のこと。Thomas Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge University Press, 1993, pp.121-122; Charles William Dill, *Monstrous Opera : Rameau and the Tragic Tradition*, Princeton University Press, 1998, pp.61-70; Downing A. Thomas, *Aesthetics of Opera in the Ancien Regime, 1647-1785*, Cambridge University Press, 2002, chap.3, The ascendance of music and the disintegration of hero in *Armide*; E. Cynthia Verba, « The Development of Rameau's Thoughts on Modulation and Chromatics », *Journal of the American Musicological Society*, 26, 1973, pp.69-91; Jacqueline Waeber, « Paysage d'avant Querelle : Rousseau continuateur de Grimm », *SVEC* 2004 :08, Voltaire Foundation, 2004, pp.229-249; Jacqueline Waeber, « L'Invention du récitatif obligé, ou comment relire la Lettre sur la musique française », *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, textes réunis et présentés par Andrea Fabiano, CNRS Editions, collection Sciences de la musique, séries études, 2005, pp.187-203.